

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788025020017

Юлий Айхенвальд в спорах о театре. *Статья вторая*¹

© 2025 г. Е. А. Тахо-Годи

Доктор филологических наук,
профессор филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова,
Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1,
ведущий научный сотрудник
Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
takho-godi.elena@yandex.ru

Резюме. В статье впервые подробно рассматривается отношение к эстетическим воззрениям на театр критика Юлия Исаевича Айхенвальда (1872–1928) в дискуссиях о театре, развернувшихся после Октябрьской революции 1917 г. Исследуется полемическая инерция, демонстрирующая ее обусловленность полемикой 1900–1910-х годов. Показано, как чисто-эстетические оценки, пришедшие таким театральным деятелям, как А.Я. Таиров, А.Р. Кугель, С.Э. Радлов, П.П. Гайдебуров, в советское время постепенно вытесняются идейно-политическими (публикации Я.Б. Бруксона, Э.М. Бескина, П.М. Керженцева и др.), особенно актуализировавшимися в начале 1930-х годов в связи с разоблачением «гвоздевской школы» театроведения. Выявляется позиция самого Ю.И. Айхенвальда в первое пореволюционное десятилетие, степень его участия в театральной жизни Москвы и Берлина после высылки на «философском пароходе» в 1922 г.

Ключевые слова: Ю.И. Айхенвальд, театральная критика 1920–1930-х годов, отрицание театра, театральные дискуссии, разоблачение «гвоздевской школы» театроведения, В.Г. Сахновский, Н. Евреинов

Для цитирования: Тахо-Годи Е.А. Юлий Айхенвальд в спорах о театре. *Статья вторая* // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84. № 2. С. 5–22. DOI: 10.31857/S1605788025020017

Yuly Aykhenwald in the Debate about the Theatre. *Article Two*

© 2025 Elena A. Takho-Godi

Doct. Sci. (Philol.),
Professor at the Faculty of Philology
of the Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia,
Leading Research Fellow
at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
takho-godi.elena@yandex.ru

¹ Статью первую см.: Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 5. С. 113–127.

Abstract. The article examines, for the first time ever, in detail the attitude to aesthetic views on the theatre of the critic Yuly Isaevich Aykhenwald (1872–1928) in discussions that flourished after the October revolution of 1917. The polemic inertia is analysed and it is shown that it was conditional on the polemics of the 1900–1910s. It is demonstrated how the purely aesthetic assessments typical of such theatrical figures as Aleksandr Tairov, Aleksandr Kugel, Sergei Radlov, Pavel Gaideburov were in Soviet times gradually replaced by ideological and political assessments (publications by Yakov Brookson, Emmanuel Beskin, Platon Kerzhentseva et al.). This trend was especially strong in the early 1930s triggered by the exposure of the “Gvozdev school” of theatre studies. The article brings to the front the standpoint of Aykhenwald himself in the first post-revolutionary decade and the degree of his participation in the theatrical life of Moscow and Berlin after his expulsion on the “philosophical steamer” in 1922.

Keywords: Yuly Aykhenwald, theatre criticism of the 1920–1930s, antitheatricality, discussions about the theatre, exposure of the “Gvozdev school” of theatre studies, Vasily Sakhnovsky, Nikolai Evreinov

For citation: Takho-Godi, E.A. *Yulij Ajhenvald v sporah o teatre. Statya vtoraya* [Yuly Aykhenwald in the Debate about the Theater. *Article Two*]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2025, Vol. 84, No. 2, pp. 5–22. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788025020017

Полемическая инерция

В 1921 г. А. Таиров в «Записках режиссера» признавался, что в 1912 г. был готов навсегда покинуть сцену из-за все растущего ощущения гибели театра: «Вспоминалась Дузе, прекрасная Элеонора Дузе, и ее трагический разрыв с театром, вспоминалось, что только смерть предотвратила уже предрешенный уход из театра Коммисаржевской, назойливо всплывали в памяти разочарования Гордона Крега и его вынужденное прославление сверх марионетки, и над всем этим с торжествующей тупостью высился профессорский колпак Айхенвальда с его статьей: “Смерть Театра”» [1, с. 11]².

Убежденный в том, что «Айхенвальд не прав», что миссия театра не заключается в обслуживании литературы и «в передаче произведений драматурга», что «Мельпомена отнюдь не является колониальной негритосской в прекрасной пляске белокостных муз» [1, с. 12], Таиров, тем не менее, признавал бесполезность защиты театра, к примеру, тем же Мейерхольдом, потому что «если не прав был Айхенвальд по существу, по отношению к театру в целом, в его прошлом и будущем, то по отношению к театру современному его слова были в достаточной мере справедливы» [1, с. 12]. Таиров отдавал себе отчет в том, что «театр бессильно бьется в тенетах натуралистической повседневности, или бескрыло влачится в формализме анемично-декадентской условности» [1, с. 12]. Раз театр перестал быть «чисто-театральным искусством, а превратился лишь в передатчика литературы, то не проще и не приятнее ли, в самом деле, сесть с книгой

в уютной тишине кабинета и там, без назойливого света рампы и навязчивой трактовки актера, спокойно прочесть ее», как это предлагал Айхенвальд [1, с. 12]? По мнению Таирова, «и засилие литературы в натуралистическом театре, и засилие живописи в театре условном исходили несомненно из одной и той же причины – из потери актером своего мастерства» [1, с. 14]. Борясь как с натуралистическим театром, так и с условным за новый театр «эмоциональной формы» [1, с. 31], он видел в этой борьбе определенную диалектику: «в истории современного театра натуралистический театр являл собой тезу, антитезой которого с логической необходимостью и стал условный» [1, с. 24] театр, девизом которого, в противовес натуралистическому, были лозунги: «все наоборот», «все не как в жизни», «зритель не должен забывать, что он в театре», «актер должен помнить, что под ним подмости» [1, с. 24]. Но и в таком виде театр существовать не мог – «выход оставался только один: лечь и умереть, что в конце концов торжественно и проделал актер условного театра, а за ним и самый театр» [1, с. 29]. Таиров мечтал о грядущем «сценическом синтезе», новом, синтетическом театре, где сольются «органически все разновидности сценического искусства», когда «элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка» породят «единое монолитное театральное произведение» [1, с. 34], а сверх-актер будет свободно владеть «всеми возможностями своего многогранного искусства» – будь то драма, балет, опера и т.д. [1, с. 34]. «И тогда, – итожил Таиров, – раз и навсегда исчезнут все попытки похоронить театр, во имя ли литературы, как это делает Айхенвальд, во имя ли сверх-марионетки, как это делает Гордон Крег» [1, с. 95].

² Ошибка в названии статьи Айхенвальда замечена и исправлена в книге в «Списке печаток», однако сама по себе она весьма красноречива.

Рецензент журнала «Культура театра», пеняя автору «Записок режиссера» за грубость по отношению к оппонентам, прежде всего к Айхенвальду, за «эгоцентрическую стилистику книги», путаную терминологию, за отсутствие метода, подмененного пафосом, оригинальности и «продуманной до конца темы театра, как специфически оформленной духовности человека» [2, с. 59–60], счел, что «Таирову как отвлеченному теоретику оказалось сказать почти нечего» [2, с. 61]. Однако сам А. Таиров изначально не претендовал ни на философское, ни на научное обобщение, противопоставляя «мысль, рожденную творческой и действенной работой в театре», любым «критическим и теоретическим разглядываниям» извне [1, с. 9–10]. Рецензент ошибался и когда утверждал, что продолжаемый Таировым спор с «условниками» и «натуралистами» [2, с. 60] давно ушел в отдаленное прошлое. Этот спор активно продолжался и после октября 1917 г., и в 1920-е годы, и в нем перманентно фигурировала айхенвальдовская статья «Отрицание театра».

В августе 1919 г. ежедневная газета «Жизнь искусства» поместила на первой странице одноименную статью журналиста и театрального критика С. Любоша (С.Б. Любошица), который устанавливал генеалогию выступления Айхенвальда 1913 г., указывая на вышедшие в Москве в 1912 г. в русском переводе «Парижские арабески» Ж.Г. Гюисманса, а также на книгу А. Франса «Детские годы Пьера», и одновременно высказывал гипотезу, что отрицание театра людьми, «столь пресыщенными культурой, как Гюисманс и Анатолий Франс», вероятно, представляет «такую же тонко-скептическую беллетристику, как сверкающая мягким блеском изложения лекция Айхенвальда» [3]. Сознывая, что «отошла в прошлое и отошла резко, почти без переходов целая историческая эпоха», тот же С. Любош в статье «На путях утверждения театра» в июле 1919 г. возвращался и к сборнику «В спорах о театре», констатируя при этом, что многие, кто был равнодушен к театру или отрицал его, подобно Айхенвальду, ныне сознают, что именно «театру предстоит сыграть огромную, исключительную роль в наше исключительное время» [4].

Правда, за воскрешение этого спора упрекали на страницах «Вестника работников искусств» и таировский «Временник Камерного театра»: от всего издания веет чем-то старым («1908-й, 1909-й, ну, от силы 1912-й год»); «Таиров утверждает, что театр обойдется без литературы, а рядом Липскеров, наоборот, что все дело в “зависимости театра от литературы”»; «Кругом трупы. В братской могиле Мейерхольд, Немирович, все



«академические» и «левый фронт»»; «Убит Мейерхольд. Не дышит Немирович-Данченко. Vivat — Таиров!» [5]. Если в 1916 г. на страницах «Театра и Искусства» лекцию К.И. Арабажина о театре Станиславского корили за то, что лектор ничего не сказал «о Евреинове, Фуксе, Айхнвальде, Вячесл. Иванове, кн. Волконском» [6], а лекцию Ю.М. Юрьева [7, с. 1012] — за то, что он просто пересказал статьи Гордона Крэга и Айхенвальда, то в 1920-е годы упоминание имени Айхенвальда в лучшем случае вызывало недоумение, а еще чаще — осуждение. В журнале «Музыка и театр» А.Р. Кугеля, выпустившего в 1923 г. книгу «Утверждение театра», рецензент называл «огнеупорным» человеком, который упорно не признает новой реальности, думая, что кого-то «сейчас может интересовать, что когда-то “смело и решительно” говорили “Весы”». Рецензент предлагал Кугелю сменить псевдоним “homonovus” на “senax (старый)”, ибо «вся его только что вышедшая книжка “Утверждение Театра” — сплошной анахронизм: начинается с полемики с Айхенвальдом по поводу его публичной лекции, прочитанной ровно 10 лет тому назад, весной 1913 года! Нечего сказать, свежие новости!» [8]. Книга Кугеля напоминала ему анекдот о генерале-любителе комедии, который «разражается гомерическим хохотом» в гробовой тишине, когда весь зал давно отсмеялся [8].

Действительно, о полемике с Айхенвальдом в книге Кугеля повторялись суждения, высказанные им в публикациях на ту же тему в 1912–1913 гг. Тогда на страницах «Театра и Искусства» Homonovus откликнулся и на статью Айхенвальда «Отрицание театра» в газете «Речь» [9], и на выход сборника

«В спорах о театре» [10]. В этих двух рецензиях Кугель уже акцентировал то, что Айхенвальд — именно литературный (а не театральный) критик, что генезис его непонимания законов театра напрямую связан с Художественным театром и ложным пониманием задач театра Станиславским, этим «главным гасителем театрального энтузиазма» [10, с. 1061]. Кугель был уверен, что все «литературные критики, свое понимание театра черпавшие из станиславской поэтики, обанкротились» [9, с. 1024]. При этом он солидаризировался с известным артистом-самоучкой Николаем Петровичем Россовым (Пашутиным; 1864–1945), опубликовавшим в 1912 г. в журнале «Рампа и жизнь» возмущенную статью «Современные “Гамлеты из партера”», где камня на камне не оставлял на «типично дилетантском взгляде на творчество актера» представителей «интеллигентной улицы», чьи взгляды выражает «“метерлинкствующий” Айхенвальд», вообразивший себя Гамлетом, но, как и все современные «гамлетики» и «надвременники», «напичканные бесцветной компилятивной ученостью», на самом деле, снедаем «при среднем даровании лихорадкой тщеславия» [11, с. 6]. «Беззастенчивым парадоксам айхенвальдовщины», ее «бессильному лепету» Россов противопоставлял воззрения на театр Белинского и игру великих артистов — Мочалова, Ермоловой [11, с. 6] или Жана Мунэ-Сюлли [12, с. 4].

Более взвешенной была позиция историка искусства и известного театрального деятеля П.П. Гнедича. Соглашаясь с Айхенвальдом, что «величайшие произведения литературы — пьесы Шекспира, Байрона, Гете, теряют свой живительный аромат, которым полны в подлиннике», и превращаются на сцене по воле современного режиссера в «плохую олеографию», Гнедич акцентировал внимание на том, что суждения Айхенвальда «хороши тем, что радикально избавляют нас от режиссерского “претворения”», от ложных теорий и ложно понятых новых путей театра, потому что когда такие театральные «теоретики показывают нам плоды своего творчества, — увь! приходится не только не соглашаться с ними, но выдвигать на первый план г. Айхенвальда: а не лучше ли совсем упразднить театр, чем всерьез показывать публике то, что нужно таить, разрабатывать в тиши?» [13, с. 138–139].

Что касается Кугеля, то, по его мнению, нашу мевшей статье Айхенвальда «Отрицание театра» просто «посчастливилось»: «новых мыслей в ней мало», но она «любопытна именно тем, что в ней собрано все ходячее, что говорится в этом случае,

и потому она удобна для ответа “отрицателям театра”, вообще, и для разъяснения некоторых причин, вызвавших это отрицание» [14, с. 9]³. Как и другие оппоненты Айхенвальда, Кугель уверен, что идея «отрицания театра» вызвана только тем, что Айхенвальд как москвич был посетителем Художественного театра.

Причины упадка Художественного театра Кугель видел в порабощении театра жизнью и в «олитературности» [14, с. 19]. В противовес Айхенвальду он утверждал, что «литература портит театр» [14, с. 13], потому что «всякий театр, отходящий от лицедейства и от движения в его художественном значении, делает не театральное, и потому совершенно ненужное дело» [14, с. 12]. Художественный театр брался за «великую литературу, ничего к ней не прибавляя и многое в ней портя», в результате «из страдания, стыда, скорби и скуки» выросло то «общее “отрицание театра”, которому посвящает свою статью Айхенвальд» [14, с. 10–11]. Поэтому-то, с точки зрения Кугеля, «практика московского Художественного театра — была всегда, по существу, отрицанием театра — даже в успехах, даже в завоеваниях своих» [14, с. 12]. Когда «нынешние Аристотели создают свои теории на основании “творений” Художественного театра и приходят к “отрицанию театра”, то в их “отрицаниях совершенно ясно чувствуются разочарование и скорби посетителей московского театра» [14, с. 10].

Однако Кугель не сомневался, что и «критики Айхенвальда, утверждающие театр, так же далеки от него, как и отрицатели» [14, с. 13]. Для него и «театрокрания» Н. Евреинова, с «теоретическим театральным империализмом», с «безмерным распространением понятия “театр”, является, в сущности, также своего рода “отрицанием театра”» [14, с. 8]. Современным театральным деятелям «еще нужно расти, чтобы приблизиться к истинному духу и пониманию театра» [14, с. 30]. Недаром «в сборнике “В спорах о театре” никто из оспаривающих Айхенвальда не сказал единственного, что надо было сказать, — ни одного слова в защиту *страсти*, того, что волнует, потрясает, освещает радостью человека, и что ни одно искусство не может дать в такой мере, как театральное» [14, с. 15]. Нынешнее состояние театра

³ Пока наша работа готовилась к печати, вышла статья, где затрагивается и обсуждаемая нами проблематика, но, к сожалению, ее автор не знал о философском образовании Айхенвальда («рассмотрев позиции критиков Айхенвальда и Кугеля, имеет смысл перейти к теоретическим размышлениям более искусственных в философии авторов») и счел его взгляды на театр всего лишь «незатейливыми и провокационными мыслями», см.: [15].

представлялось Кугелю действительно катастрофическим: «Наш, — особенно русский, — театр, исковерканный московским Художественным театром, — как старая Русь была исковеркана Петром, так что до сих пор не может найти себя, — весь погряз в рассуждениях, оброс мудрствованиями, утратил простоту и ясность» [14, с. 14]. Вот почему, «“утверждая” театр», необходимо прежде всего освободить его «от зависимого, подчиненного состояния» [14, с. 28]. При этом если Айхенвальд доказывал, что искусство всегда творится в одиночестве, что оно лично, индивидуально, то Кугель, напротив, вполне созвучно духу наступившей эпохи, утверждал, что «все, что есть великого у человечества, — коллективно», «коллективны величайшие памятники литературы, эпоса, божественные книги и песни, религиозные мифы и учения», как «коллективно чудо из чудес человеческого духа — язык» [14, с. 24].

Одновременно с Кугелем отстаивать театр взялся и П.П. Гайдебуров. 1 ноября 1923 г. он прочитал в Пушкинском Доме доклад «Театр нашего времени», вскоре опубликованный в «Записках Передвижного Общедоступного Театра» [16]. Первый раздел доклада был озаглавлен «“Оправдание” театра». Говоря о приходе в годы революции нового зрителя — массового — и о значении агитационного театра (правда, таковым он называл и театр Ибсена), Гайдебуров констатировал сложившийся к началу 1920-х годов парадокс, когда «внимание многомиллионного народа послушно устремляется к театру», а театр к этому не готов, утратил свою силу, а вместе с тем и зрителя [16, с. 2]. Оказалось, что культурно-просветительского начала или пролетаризации театра недостаточно. Гайдебуров задается вопросом: «Отчего так? Всякое искусство высвобождает человека из одиночества. Может быть, тогда театр не искусство и прав Айхенвальд, отказывавший театру в принадлежности к нему?» Пересказав в свою очередь основные положения статьи Айхенвальда, Гайдебуров вопрошал: действительно ли «читатель качественно выше зрителя» и театр лишь «уступка культурному и духовному несовершенству масс», как утверждал еще в 1913 г. критик? Если Айхенвальд не ошибался, то «наблюдаемое разъединение сцены и зрителей» придется «объяснить небывалою отсталостью театра от жизни» [16, с. 3]. Или, может быть, дело в репертуаре? Но ведь и раньше репертуар зависел от культурного уровня театральной публики («Отсюда прежде подразделение театров на интеллигентские, общедоступные, рабочие и народные» [16, с. 3]). Может быть, нужна тогда самостоятельность вместо профессионального театра? Как заключит

Гайдебуров, на все тревожащие современные театральные проблемы «должен быть найден ответ, если только театр есть действительно искусство, а не дикая утка европейской цивилизации» [16, с. 4].

Полемика с Айхенвальдом прочитывается (хоть его имя и не упоминается) и в книге Сергея Радлова «Статьи о театре: 1918—1922», также вышедшей в 1923 г. В главе «В двести первый и последний раз о кризисе театра», оспаривая айхенвальдовский тезис о том, что актер лишь воспроизводит чужие слова и не является самостоятельным художником, Радлов с вызовом писал: «...наверно должны быть такие залы, в которых грамотные актеры будут громко читать поэзию Софокла, Шекспира, Пушкина (а что до Гауптманов, Ибсенов, Метерлинков, Чеховых, то, думаю я, новый человек обойдется и без них), но в этом ли живая жизнь актерского театрального мастерства? Такое соображение: приходило ли вам в голову требовать от Альтмана, Лебедева, Шагала, чтобы они, из целей культурно-просветительных, писали картины последовательно в технике: Леонардо да Винчи, Боттичелли, Рембрандта, Гойи, Штука, Манэ, Рубенса, Сезанна, Репина, Тьеполо и т.д. и т.д., или вы довольствуетесь тем, что ждете от них хороших картин в их собственной манере?» [17, с. 26].

Выделяя книгу Радлова из новейшей «демагогии и болтовни» о театре, рецензент гайдебуровских «Записок Передвижного Общедоступного Театра» приветствовал ее появление потому, что в ней ощутимо «подлинное знание театра» [18, с. 7], и потому, что книга в целом «пытается дать окончательный ответ на бесконечный спор о кризисе театра» [18, с. 7]. Обозревая историю этого спора, он совершенно верно вычленил в нем четыре этапа: 1) выход в 1908 г. в издательстве «Шиповник» сборника «“Театр”. Книга о новом театре», где «ряд авторов (Сологуб, Брюсов, Вяч. Иванов, Мейерхольд и др.) отрицают современный натуралистический и реалистический театр и утверждают: «Театр условный, символический и религиозный»; 2) выход в том же 1908 г. в издательстве «Современные проблемы» сборника «Кризис театра», где «Стекловым, Фриче и др. также отрицается современный театр и утверждается будущий социалистический и коллективистический театр»; 3) выход в 1913 г.⁴ в Книгоиздательстве Писателей в Москве сборника «В спорах о театре», «в котором вообще весь театр “отрицается”

⁴ В тексте опечатка — ошибочно указан 1911 г. Вообще с датировкой сборника «В споре о театре» всюду неладит, чаще всего его издание ошибочно датируют 1914 г., хотя достаточно обратить внимание на то, что первые отклики на его выход появились в 1913 г.

Айхенвальдом, а всеми остальными соавторами сборника вообще «утверждается»»; 4) эпоха революции, когда вопрос о кризисе театра «еще больше обострился», но «теоретически никак не разрешался» [18, с. 7]. Исходя из этого, он придает книге Радлова особое значение, так как ее автор «ставит пятнадцатилетний спор о кризисе театра на новую, более серьезную почву» [18, с. 7], в отличие от вышедшего в 1922 г. сборника «О театре», в котором «преимущественно “левые” режиссеры и писатели написали много всякой чепухи о театре» [18, с. 7].

Последнее утверждение было весьма опрометчивым. Как заявлял рецензент журнала «Вестник работников искусств», атака на сборник «О театре» — «лучший аттестат ему», потому что выступление против этой книги — это «атака мертвецов, которых ждет кладбище, как бы они не хорохорились» [19].

Новый синтез и старый враг

После Октябрьской революции в спор о театре активно включились театральные критики, взявшие на вооружение марксистские подходы к решению эстетических проблем. В 1919 г. в журнале «Вестник театра» развернулась полемика между С. Игнатовым, констатировавшим в статье «Репертуар и техника» «начавшийся неуправляемый упадок русской сцены и русского театра, еще недавно бывших на огромной высоте» [20, с. 4], и М. Эйхенгольцем, который напоминал своему оппоненту, что о кризисе театра заговорили еще лет пятнадцать назад и что «Ю. Айхенвальд в своей статье “Отрицание театра” предъявил мрачный счет погибающему театру, в котором господствовала одна литература» [20, с. 4]. Однако, как подчеркивал М. Эйхенгольц, лозунг «отрицание театра» возник у Айхенвальда как реакция на театр эпохи «внутреннего разложения буржуазной психологии» [20, с. 4]. Напротив, во время революции разрушение буржуазного театра сопрягалось с созидательной работой. Возрождение театра — и русского, и мирового — автор связывал с появлением нового репертуара, соответствующего запросам времени. Помочь этому процессу была призвана новая эстетика.

Выстраивая эстетику социалистического театра, П.М. Керженцев в книге «Творческий театр» (1920) писал, что авторы, выпустившие в пылу полемики сотни статей и книг о «кризисе театра», пытавшиеся спасти театр изобретением «хитрых методов новых постановок, технических усовершенствований, изощренной стилизации», не понимали, что требуется «радикальное исцеление», что этот кризис — «лишь отражение общего кризиса капиталистического строя» [21, с. 17].

Керженцев вспомнил и о «наделавшей много шуму лекции» Айхенвальда, предложившего «вылечить театр уничтожением его» [21, с. 18]. При этом Керженцев заострял внимание на том, что Айхенвальд называл театр «отрадой плебса». Эти слова дали Керженцеву основание сделать общий вывод, что подобные Айхенвальду «избранники высшей культуры», рассуждающие об «аристократизации рампы» или «вечной аристократке — книге», «безнадёжно оторваны от истинного театрального творчества», потому что «жизнь театра связана с “плебсом”, с коллективной работой трудовой демократии» [21, с. 18]. Исходя из этого Керженцев делал вывод о том, что Айхенвальд олицетворяет не только «индивидуализм, отрицающий коллективность», но и саму «идеологию капитализма» [21, с. 18].

В книге «Проблема театральности (Естественность перед судом марксизма)» (1923) Я. Бруксон доказывал, что новая эстетика, опираясь на марксистский метод, знает, что «пресловутой природной естественности» не существует [22, с. 29]. «Из хаоса материи путем группировки вещества человечество создало мир, культуру», движимое «желанием удовлетворять свои потребности красочно, ярко или театрально», потому что «культуросозидание неотъемлемо именно от театральности, как от силы синтетической», а «театральность — синтез всех искусств, который при конструировании жизни — всегда на лицо» [22, с. 29]. Вся производственная деятельность человечества, обуславливающая общественные отношения, включена в «организованное пространство», поэтому «театральность должна быть приравнена к факторам, направляющим волю для достижения целей, стоящих перед отдельными классами» [22, с. 31]. Для Бруксона театральность — это не только «манера жеста и слова», «она заставляет сцепить различные виды искусства в приспособлении внешней среды к потребностям классового общества» [22, с. 31]. Истоком театральности служит «производство предметов, а конечным этапом общественные связи», путь театральности лежит «от вещей к отношениям между единицами отдельных общественных групп» [22, с. 31]. Театральность проникает «в отношения между общественными группами, во весь уклад повседневности, пронизывает внутренний мир человека — его мысли, образы и отражается на выражении их», потому что она участвует «в организации пространства, т.е. в создании вещей, служащих для непосредственного потребления или становящихся товарами» [22, с. 31].

Бруксон был готов согласиться с Н. Евреиновым в том, что театр — преобразующая основа всей

жизни. Зато он категорически не принимал «апологетов естественности» вроде Айхенвальда [23], которые утверждали, что человек держит курс не на театральность, а «на самобытность», что человеческой индивидуальности чуждо стремление к трансформации [22, с. 30]. Критик приводил возражения Айхенвальда Евреинову из статьи «Отрицание театра» о том, что «радость самоизменения» — это «временное и проходящее явление», что жизнь не театрализуется, но «наоборот, делается все более и более естественной» [22, с. 30]. Он считал, что остановить внимание «на этом безврии» имеет смысл потому, что оно «типично для интеллигентского индивидуализма, от которого, правда, остались одни осколки» [22, с. 30], и иронизировал: «Конечно, если бы представилось возможным каким-то образом выскочить из лавины сменяемых явлений, перейти предел текучести, тогда, пожалуй, Айхенвальд имел бы основание пуститься в поиски за естественно природной душой обособленной индивидуальности. Но этого нет, и Айхенвальду остается только верить в нее. Известно, что Лютер, глубоко верив в Библию и чувствуя, что под него подводят подкоп знание и разум, которые рисовались ему в образе черта, бросил в черта чернильницей. Айхенвальд, как один из многих в растаявшем хоре индивидуалистов, ликвидирует с театром, почти также, как Лютер с чертом, потому что ссылки на раздающийся голоса об опрошении и на то, что человечество самоуглубляется, совершенно не серьезны и являются выражением субъективного отношения к театральности» [22, с. 30]. В 1925 г. в книге «Театр Мейерхольда» Я. Бруксон напомнит о давнем споре и о правоте Айхенвальда только в одном отношении: «...театр не нужен, если он действует по одной лишь подсказке автора пьесы» [24, с. 10].

В вышедшем в 1922 г. сборнике «О театре» рассмотрению полемики о судьбе театра посвятил значительную часть своей статьи «На новых путях» Э.М. Бескин [25]. Эта статья стала квинтэссенцией двух его предшествующих публикаций.

В 1920 г. он напечатал статью «Пути и формы нового театра», в которой рассуждал о будущем театра, о новом «массовом действии» как о «производственном процессе новых эстетических ценностей», подчеркивая необходимость особого внимания при построении новой методологии, чтобы не дать произрасти «уродливому злаку» прошлого [26, с. 9]. Тут-то и пригодился ему Айхенвальд в качестве примера «интеллигентского скепсиса» и того отрицающего коллективное начало творчества «индивидуалистического строя», который породил кризис буржуазного

театра: «Последовательный “индивидуализм” и довел буржуазный театр до тупика, до айхенвальдовского отрицания, до того эстетического гастрита, за пределами которого начинаются гниль и разложение» [26, с. 10]. Художественный театр не может служить образом, это тоже буржуазный театр «интимно-литературного натурализма» [26, с. 12]. Бескин убежден: нужна не реформа театрального искусства, а полная революционизация театра и «создание пролетарской эстетики» [26, с. 11]. Только тогда пролетарский театр станет действительно театром «коллективного пафоса», монументальным «по архитектурным формам», «по содержанию чувств и переживаний», театром «актуального сотворчества актера и зрителя» [26, с. 11], «слитым психологически с общественным, коммунистическим трудом» [26, с. 16]. Для этого «новый театр должен быть весь проникнут самодовлеющим, законченным в себе ритмом театральности» [26, с. 12], должен отказаться и от литературности, и от живописности, потому что театр «это не синтез всех искусств»: такая точка зрения на театр — «это неправда; это фабрично-капиталистическая точка зрения» [26, с. 14]. Новому массовому театру нужна арена, но наивны и смешны те, кто видит в этом возрождение древнегреческого театра; аналогично нельзя говорить серьезно о чулковско-сологубовском понимании «массового действия» [26, с. 10].

В статье 1921 г. «Самоотрицание буржуазного театра» Э. Бескин самым подробным образом взялся за разбор суждений Айхенвальда, сопоставляя их, подобно Вс. Мейерхольду, с воззрениями на театр Леонида Андреева. То, что «тупик буржуазного театра совершенно логически, строго последовательно доводит до мысли о полном отрицании его» [27, с. 2], как это было в «наделавшей в свое время много шума» статье Айхенвальда «Отрицание театра», для него, как и для других советских эстетиков начала 1920-х годов, просто находка. Бескин это вполне сознавал: «Они [Айхенвальд и Андреев] бьют по больному месту. Устанавливая объективно “историю болезни” буржуазного театра и рассматривая его под знаком “интеллигентского гамлетизма” и под вытекающим отсюда методом идеалистической критики, они дают богатейший материал, ценнейшее доказательство правильности научно-марксистского критерия в области искусства, в частности театра» [27, с. 3]. Ему на руку то, что «самый факт вымирания, возрождения, распада буржуазного театра и Айхенвальд, и Леонид Андреев отмечают “с подлинным верно”», хотя и не видят «в поставленном диагнозе определенно классовой болезни мещанского театра» [27, с. 2]. Буржуазный «выцветший,

полиявший, серый до тошноты театр», утративший свою форму и самостоятельность «в кропотливой инкрустации любовного психологизма, в интимных тонах натуралистического шепота, в мелко суетливых фотографически-комнатных мизансценах», давал Айхенвальду «полное право сказать: — “он — не искусство”», «он — иллюстрация, поэтому не нужен», «актеру повелевает книга, он прислушивается к суфлеру-автору», у него «нет своей сферы, своей автономной сути» [27, с. 2–3]. При этом Бескин ставил между буржуазным театром и оценками театра Айхенвальдом и Андреевым знак равенства: «И Андрееву, и Айхенвальду хочется сказать “врачу, исцелился сам”, ибо, отрицая театр, вы тем самым отрицаете себя, как создателей и потребителей этого классового театра, отрицаете вырождающуюся буржуазную эстетику, как продукт буржуазной культуры. Гамлетизированная интеллигенция и тот театр, который она отрицает — одно социологическое целое» [27, с. 3]. Ошибка Айхенвальда в том, что к фактам он подходил «с типично идеалистическим аршином», поэтому Бескину приходится расставлять нужные социологические акценты. Не менее благодатны для Бескина и слова Айхенвальда о том, что «истинное творчество никогда не коллективно», что «у бога нет сотрудников и помощников» и что театр — «отрада племса», так как позволяет продемонстрировать мистицизм и «типично буржуазный снобизм» [27, с. 3].

Бескин высказывал предположение, что теперь Айхенвальд «лучше чем в пылу всяких “споров о театре” убедился, насколько все эти утверждения отнюдь не “вечного” и не “божественного”, а социально-экономического и весьма материального происхождения», «что в мире новых пролетарских отношений, где взаимная вражда должна заместиться взаимной помощью, искусство всегда коллективно, и что, рождаясь в рамках производственно-трудового процесса, оно не терпит одиночества и строится не на таинстве божественных откровений, а как научно осознанный фактор биологического порядка как культура мозговых функций человека, отражающих материю его внешних отношений и порождаемых ими чувств. И на этом новом пути театру не грозит ни мистический панпсихизм Андреева, ни гамлетизированные рефлексы отрицания Айхенвальда» [27, с. 3].

Весь текст 1921 г. почти полностью вошел в статью 1922 г. «На новых путях», однако в варианте 1922 г. некоторые выпады 1921 г. в адрес Айхенвальда были усилены, а некоторые, наоборот, смягчены. Так, в редакции 1921 г. читалось: «Буржуазная интеллигенция того времени

действительно усиленно шла под знаком неврастенического гамлетизма и раздвоенности, углубляясь в спиритуалистическое “быть или не быть” и ища ответов на “проклятые вопросы” в догматическом богоутверждении. И сам Айхенвальд подходит к вопросу об “отрицании театра” не по существу театра как такового, а из посылок тех же интеллигентски-гамлетизированных рефлексов» [27, с. 2]. В редакции 1922 г. стало: «Предвоенная буржуазная интеллигенция действительно усиленно шла под знаком неврастенического гамлетизма и раздвоенности, с одной стороны углубляясь в спиритуалистическое “быть или не быть” и ища ответов на “проклятые вопросы” в “вехах” догматического-богоутверждения, с другой стороны — готовясь к империалистической войне за торговые рынки. И сам Айхенвальд в значительной мере подходит к вопросу об “отрицании театра” из посылок тех же интеллигентски-гамлетизированных рефлексов “капиталистов духа”» [25, с. 14–15]. В редакции 1921 г.: «И чем больше театр старался быть угодным Айхенеальдам, т.е. квалифицированной буржуазной интеллигенции, чем больше он уходил от звучащего балагана чистого театра в литературу книги, тем он все больше и больше терял свои собственные формы и краски, пока не попал в безвыходный тупик самоотрицания, в сети того же Айхенвальда и Леонида Андреева» [27, с. 3]. В редакции 1922 г.: «И чем больше театр старался быть угодным гамлетизированной интеллигенции буржуазного распада, чем больше он уходил от звучащего балагана комедиантов в скучную литературу книги, тем он все больше и больше, все решительней и решительней терял свои собственные формы, пока, не попал в безвыходный тупик самоотрицания» [25, с. 16].

Такое колебание оценочного маятника, по-видимому, было вызвано тем, что автор до конца не мог понять, какое место Айхенвальд займет в новой социально-политической расстановке сил. К 1922 г. ему стало казаться, что в «общей позиции» Айхенвальда «произошел заметный сдвиг» [25, с. 13]. Вероятно, поэтому Бескин осторожно оговаривал, что тревожит «силуэт» *прежде него* Айхенвальда лишь постольку, поскольку он объективно являл собою в то время типичное, выражение буржуазной точки зрения на искусство, как некий божественно-мистический акт» [25, с. 16]. Он даже предполагал, что в настоящий момент «талантливый Айхенвальд», возможно, «и сам квалифицировал бы свое “отрицание театра”, как отрицание лишь буржуазного, иллюстративного театра и весь “спор о театре” поставил бы в иную плоскость» [25, с. 15]. Эту

гипотезу советский эстетик основывал на появившейся в связи с чествованием столетия со дня рождения Достоевского публикации Айхенвальда под заглавием «Особое мнение», в которой его поверхностный взгляд выхватил лишь последние строки о том, что «нам, гражданам социалистического отечества, с Достоевским не по пути, что нашей республике не подобает славить годовщину его рождения и что необходимо сделать выбор между Достоевским и ею, республикой этой» [28, с. 2], и, не уловив их иронии, принял за чистую монету. Снисходительно замечая, что хотя это «точка зрения несколько узкая», но не лишена основания, учитывая, что «дифирамбисты» Достоевского «старались всячески “прикрыть” в нем апологета мрачного самодержавия, казенного православия и полицейского национализма», Бескин, тем не менее, подчеркивал, что между Айхенвальдом, прославлявшим индивидуалистическое творчество, и Айхенвальдом, «не приемлющим, как гражданин социалистического отечества, чествования Достоевского, целая пропасть» [25, с. 16]. Но если бы Айхенвальд действительно «перестроился», то не пришлось бы вскоре Льву Троцкому звать его «к политическому ответу», печатая 2 июня 1922 г. против него статью под многоговорящим заглавием «Диктатура, где твой хлыст?» в газете «Правда» (№ 121).

Бескин (как затем и Бруксон) полагал, что для того, чтобы освободить театр «из буржуазного плена и вернуть родной стихии — народу, площади, массе, его породившей, живой радости творчества, театральных форм», потонувших в литературе и живописи, «новый театр должен быть весь проникнут самодовлеющим, законченным в себе ритмом театральности» [25, с. 24–25]. Однако отрицая «буржуазное» представление о театре как синтезе всех искусств, он считал, что для создания пролетарского театра нужно произвести совсем иного рода новый синтез: разрушить «старый театр до материалов», а затем уже сконструировать «эти материалы заново на основе суммы всех сдвигов социально перерождающегося человечества» [25, с. 26]. Это перерождение должно привести к «закату индивидуалистической культуры и восходу идущей ей исторически на смену культуры коллективистической, социалистической», к тому, что искусство станет «научной дисциплиной производительного труда», в результате чего окажется возможно «искусство производственное», «соответствие коллективным, массовым формам труда — коллективных массовых и монументальных форм искусства» [25, с. 26]. От «психологических ковыряний и натуралистических “настроений”», от «засилья интимной

вещи и аксессуарчиков, уловить которые во всех “художественных деталях” можно только в аристократически уединенный бинокль» [25, с. 28], новый пролетарский театр, упраздняя рампу, кулисы, колосники, будет «продвигать площадку сцены в зал», спускаться к зрителю, «в гущу жизни, к трудовому процессу» [25, с. 32]. Только «тогда, слитный органически с производительным трудом пролетарских масс, создастся и пролетарский театр массового действия» [25, с. 32].

Так, в 1922 г. в сборнике «О театре» Бескин «во всеоружии материалистической диалектики», «по указанию компаса наших идеологических предпосылок» выстраивал «методологию переходного времени» [25, с. 26]. Несмотря на всю свою «левизну», он еще признавал за Айхенвальдом «талантливость» и считал нужным хотя бы оспаривать его мнение. Но все чаще в пореволюционные годы имя Айхенвальда используется исключительно для шельмования старой «буржуазной» эстетики. Этим грешил и Мейерхольд, который в совместной с В. Бебутовым публикации «Одиночество Станиславского» (1921) не только противопоставлял Станиславского как мастера «с размахом театрального Микель-Анджело» «конторе» МХТа с засильем литературщины, но и заявлял, что в Художественном театре невозможно осуществить «Ревизора», потому что «сплав фабрик-буржуазии с айхенвальд-интеллектуальной усердно поспособствовал разложению подлинно-театральной культуры» [29]. Из «избранника высшей культуры» (пусть даже это определение иронически ставилось П.В. Керженцевым в качестве выкладки) к 1923 г. Айхенвальд превратился в символ не только «буржуазной интеллигенции», но и мещанской культуры. Так, Я. Браун, автор статьи «Театр и мещанство», уверял, что в связи с введением НЭПа по всем фронтам искусства идет наступление мещанина, которого легко узнать, ибо он «держит под подушкой “Апокалипсис” Розанова, читает со сна Гумилева, судит о литературе по парикмахерскому одеколону Юлиа Айхенвальда (“душа — это лира”) и предлагает, хихикая, переименовать блоковских “Двенадцать” в “Тринадцать”, потому же, что “эта дюжина была бы здесь уместнее, чем обыкновенная”» [30, с. 63]. К 1924 г. уже не совсем корректно устанавливать «кризис и смерть театра по словам Л. Андреева и Ю. Айхенвальда, литераторов, а не театральных деятелей» — за это ругает книгу Ал. Вознесенского «Искусство экрана» (1924) рецензент «Жизни искусства» [31]. К 1925 г. над побежденным врагом можно уже и посмеяться, прежде чем навсегда вычеркнуть его имя из анналов эстетики. Именно как анекдот описывается новая полемика

о театре, разгоревшаяся в провинции «Вестником работников искусств»: «Интересная полемика возникла на страницах “Пролетарского Пути” в Ульяновске. Б. Карамзин “приговорил к смерти” старый театр, как театр “слова” <...> Конкурентом-убийцей театра, — уверяет т<оварищ> Карамзин, — явится “великий молчальник Кино”. <...> В том же “Пролетарском Пути” нашлись и защитники театра, обвиняющие т. Карамзина попросту в том, что ему не дают покоя лавры Айхенвальда, пытавшегося еще лет пятнадцать тому назад обречь смерть театр» [32].

Совсем в другую эпоху, в «оттепель», в апреле 1960 г. о «теоретическом открытии», сделанном «буржуазным искусствоведам и критиком Ю. Айхенвальдом», писали уже более отстраненно-академически — как об «отражении кризиса, охватившего все области искусства накануне Октября» [33]. Но прежде, чем «советский театр, отбросив все заклинания декадентских, формалистических теоретиков-отрицателей», стал руководствоваться «сценическим реализмом, один из принципов которого провозгласил еще в свое время Белинский: “Я актера почитаю самостоятельным творцом, а не рабом автора”» [33], — театроведению предстояло пережить подлинную «чистку» в 1930-е годы. Процесс очищения от буржуазного искусствоведения, в том числе от идей Айхенвальда, конечно, начат был сразу же после революции, но набирал масштабы постепенно. Если в 1922 г., рассуждая о будущей единой театральной школе и необходимости «выявления *основного пути театра и, согласно этому, определения методов обучения театральной молодежи*», привелись различные суждения о театре — Айхенвальда, В. Немировича-Данченко, Станиславского, Мейерхольда, Ф. Комиссаржевского, Вл. Пяста, Южина и др. — с целью демонстрации разнообразия современных воззрений на феномен «театра» [34], то по мере «выявления *основного пути театра*» разнообразие воззрений стало квалифицироваться уже как явление идеологически недопустимое. Осенью 1922 г. в провинциальном журнале «Театр», издававшемся в Харькове, еще можно было увидеть по соседству под одной обложкой и выпады против него, и более миролюбивые сожаления: режиссер Б.С. Глаголин писал о том, что Айхенвальд был прав, когда отрицал старый театр, и сожалел, что критику «не дано прозреть на новые творческие театральные формы» [35, с. 8], тогда как А.М. Лейтес противопоставлял пахнущие публицистикой («и прескверно пахнут») «нынешние критические писания Айхенвальдов, Чуковских и проч.» подлинному «художнику от критики» Троцкому, который

вовсе «не художник от салонной болтовни вроде Айхенвальда и Чуковского», зато может двумя словами создать «меткий образ литературного явления или литератора» [36, с. 6–7]. Доказательства этого утверждения были налицо: как мы помним, именно после статьи Троцкого «Диктатура, где твой хлыст?» Айхенвальд был арестован и выслан той же осенью 1922 г. на «философском пароходе» в Берлин. В 1929 г., в год «великого перелома», когда Айхенвальда уже не было в живых, а Троцкий оказался выслан из Советской России, дискуссии о театроведении начинают набирать новый оборот. В докладе А.Г. Глебова о методе исследования театрального произведения на заседании подсекции марксистского театроведения секции литературы, искусства и языка Комкадемии не только было подчеркнуто, что «литература — это чистая идеология, материализованная в виде печатного слова», а «театр не только идеология, но и часть общественной жизни и часть производственного базиса», но и заново установлены истоки взглядов Айхенвальда: теперь это не Г. Крэг, Гюисманс или А. Франс, но сам Аристотель, ориентация на которого (как ни парадоксально это может показаться) приводит и рапповцев (Ю. Либединского, В. Киришона) к ложному утверждению, что «пьесой исчерпывается *содержание* театрального произведения», которому противостоит не менее ложное формалистическое учение о театре как независимом от литературы искусстве Таирова, Евреинова и др. [37]. Докладчик ратовал за новое, синтетическое театроведение, учитывающее и идеологическую, и производственную составляющие.

В начале 1930-х годов в ходе кампании по разоблачению буржуазных теорий в искусствоведении список провинившихся пополнился новыми именами — шла борьба с так называемой Гвоздевской школой театроведения и публичное покаяние ее представителей, почин которому положил доклад 1931 г. самого А.А. Гвоздева «Буржуазные течения в театроведении». Среди кающихся был и историк русского театра В.Н. Всеволодский-Гернгросс. Признавая, что «упрек, брошенный нам в том, что мы протаскивали, сами того не сознавая, буржуазные установки в театроведение, конечно, абсолютно справедлив», потому что «объективно мы были приспособленцами, фактически эклектиками, верившими в то, что мы становимся на марксистские рельсы», он пытался не только отмежеваться от коллег по театральному отделу ленинградского Института истории искусств, но и дать собственное видение своего пути к театроведению. Всеволодский-Гернгросс выделял четыре этапа в своем научном пути, причем второй,

предреволюционный, виделся Всеволодскому-Гернгроссу не только личными «поисками нового осмысления театра», но и всеобщим «ощущением кризиса буржуазного театра», когда «все серьезные театральные работники того времени жили и волновались мыслями, нашедшими свое отражение в работах Айхенвальда, Вяч. Иванова, Сологуба, Евреинова, публиковавшихся в книгах “О новом театре”, “Споры о театре”, “Кризис театра”» [38, с. 8].

Покаяние Всеволодского-Гернгросса было расценено в целом как «самокритический дым», а только что процитированный пассаж — как попытка «сохранить свои позиции на утлом корабле буржуазного театроведения», замаскировать ошибки и одновременно прямое подтверждение того, что его реакционная театроведческая концепция, роднящая его со школой Гвоздева и Адриана Пиотровского, сформировалась под влиянием перечисленных авторов и приводит в итоге к расширению «сферы театральности до беспредельности», «к снятию исторической социальной практики и замене ее практикой эстетически эфемерной» [39, с. 11].

Продолжая разоблачение Гвоздева, Всеволодского-Гернгросса, Мейерхольда, Пиотровского, Радлова, тот же автор в мае 1932 г. пришел к следующему выводу: «Если западно-европейская эстетика перекликается с Евреиновым, Вячеславом Ивановым, Айхенвальдом и является теоретической струей в Гвоздевской школе, то театр Мейерхольда явился практическим фундаментом, на котором выросла Гвоздевская школа» [40, с. 6]. То, что воззрения на театр всех поименованных лиц были зачастую диаметрально противоположными, не имело значения: творился новый «синтез», ибо нужно было выстроить концепцию «вытеснения нашей социальной действительности и социально-исторической практики» как «ответ определенных группировок на Октябрьскую революцию», причем «не как узко-театроведческое течение», но как нечто большее, чем театроведение: как «единую платформу» «одного из движений художественной интеллигенции» [40, с. 7].

Театральный паек, или Утверждение принципов

Ну а что же сам Айхенвальд?

История внесла в театральные споры свою неожиданную лепту. Революция взорвала привычный ход событий, благодаря чему «поджигатель театра» оказался близок к театральному миру как никогда, и театральный паек стал для него одним из способов выживания в голодающей столице: в наиболее трудные 1919–1920 гг. Айхенвальд зарабатывает на жизнь преподаванием

в театральных и близких к театру учебных заведениях.

Айхенвальд и до революции вел преподавательскую деятельность, в том числе в Московском городском народном университете им. А.Л. Шанявского. Здесь, кстати сказать, он приобщал своих слушателей и к своим эстетическим воззрениям на театр. Это ощутимо в написанном под его руководством дипломном сочинении «Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира» (1916) учившегося на историко-философском отделении университета будущего известного психолога Л.С. Выготского. Под влиянием идей Айхенвальда Выготский ставил целью своей работы дать пример читательской, субъективной критики, «своего Гамлета»⁵, трагедии, описанной без каких-либо исторических упоминаний о театре, спектаклях, постановках и т.д.

О народном университете им. А.Л. Шанявского имеет смысл вспомнить не только в связи с Шекспиром. Среди коллег Айхенвальда по этому университету был и известный театральный деятель, как и Айхенвальд, получивший в начале своего пути философское образование, а с 1912 г. сотрудничавший со Студией Ф.Ф. Комиссаржевского, Василий Григорьевич Сахновский (в дальнейшем как сотрудник МХАТ выведенный М.А. Булгаковым в «Театральном романе» под именем «председателя режиссерской корпорации Ивана Александровича Полторацкого»). Выступая 21 февраля 1917 г. в том самом Литературно-художественном кружке, где в ноябре 1908 г. Айхенвальд впервые публично высказал свои воззрения на причины театрального кризиса, Сахновский в докладе «О романтическом начале театра» критикует Художественный театр за натурализм, а айхенвальдовское отрицание театра как автономного искусства за «вульгарность»⁶. Однако в том же 1917 г. он будет пытаться совместить, казалось бы, несовместимое: Айхенвальда и Мейерхольда, чтобы вместе с такими сотрудниками издавать журнал, в котором, по-видимому, должен был осуществиться синтез изучения литературы и театра: «Театральный романтизм, исповедуемый Комиссаржевским и Сахновским, сформулированный весьма неотчетливо, стал важным звеном в цепи русского театрального модернизма, соединявшим искусство Мейерхольда

⁵ Интерпретация этого текста как попытки дать «не субъективное, а универсальное восприятие “Гамлета” Шекспира» (см.: [41, с. 181]), увы, противоречит Предисловию к этой работе самого Выготского. О воззрениях Айхенвальда также см.: [42].

⁶ Об этом см.: [43].

и Таирова, с одной стороны, и Художественного театра — с другой. Для Сахновского были важны не проблемы сценического языка: “Годы вместе с Ф.Ф. Комиссаржевским проделывал я опыты, как передать в театре жизнеощущение и стиль”. Конечная задача такого искусства лежала за пределами художественности. Летом 1917 г., когда со всей отчетливостью стало понятно, что Россия вступила в полосу катастрофических потрясений, он писал: “Совершенно ясно, что в Москве нужен журнал. Я уже говорил и с Мейерхольдом, и с Айхенвальдом в Москве. Нужно строить свою систему и вести атаку на мирозерцание и чело-веков. Людей вижу и идеи вижу! Если б судьба не скривила своей рожи в мою сторону, клянусь, что театром, поставлением новых задач университетского изучения литературы на факультете университета Шанявского и журналом можно б поднять пожар нового жизнеощущения, нового направления мыслить и жить”. Конечно, надежды на то, что журнал, театр и “новые задачи университетского изучения литературы” поднимут “пожар нового жизнеощущения” и отвратят катастрофу, были по-дон-кихотски наивны. Но что, собственно, другое мог предпринять профессор и начинающий режиссер?» [44, с. 501].

В 1919 г. «Вестник театра» сообщал, что Московским центральным рабочим кооперативом велась работа в драматических кружках при клубах. Кружки занимались полгода, с января по июль 1919 г. В кружок входило до 35 человек. «Среди преподавателей были: Знаменский, Волконский, Михайлов, Айхенвальд, Кабрэн, Жаке и друг<ие>» [45]. В том же 1919 г. в Москве открылся «Дом народа им. Достоевского», где рабочим клубом готовились спектакли, а при самом Доме открылось «4-е отделение рабочего университета», среди лекторов — Айхенвальд как преподаватель истории русской литературы [46].

С 20 октября 1919 г. начались занятия в ТЕО Государственном институте декламации. Принятым 150 слушателям читали лекции Ю. Айхенвальд, С.М. Волконский, А.И. Давыдов, А.Я. Закушняк, И.Ф. Заседателев, Вяч.И. Иванов, П.С. Коган, И.А. Рыжов, Л.Л. Собанеев, Н.В. Самсонов и др. [47]. Осенью 1920 г. Государственный институт декламации был преобразован в Государственный институт слова (Гис), призванный готовить специалистов не только по декламации, ораторскому искусству, но и по стиховедению и литературной критике. Среди преподавателей: Ю. Айхенвальд, С.М. Волконский, В. Брюсов, П.С. Коган, А.В. Луначарский, Г.Г. Шпет, С.В. Шервинский, Н.В. Самсонов, П.С. Попов и др. [48].

Осенью того же 1919 г. открылась Студия «Молодые мастера», неофициально существовавшая уже два года под руководством артиста К.С. Ратомского [49]. С 1 сентября 1920 г. в студию приглашены новые преподаватели: К.С. Станиславский, И.Н. Певцов (отрывки), В.И. Мосолова (пластика), Ю.И. Айхенвальд (история литературы) и др. [50].

Айхенвальд не только преподавал в театральных или околотеатральных учебных заведениях, но и выступал на театральных вечерах. Известно, что 26 октября 1919 г. в Большой аудитории политехнического музея Дворец Искусств устроил утро героической трагедии. В «утре» участвовали М.Н. Ермолова, А.И. Южин, А.А. Яблочкина, О.В. Гзовская, А.Л. Вишневский, В.Г. Гаидаров. Открывалось «утро» вступительным словом Ю.И. Айхенвальда [51].

В эти трудные времена Айхенвальд даже решил сотрудничать с кинематографом и включился в работу фото-кино отдела Наркомпроса: как сообщало в 1921 г. «Обозрение театров», им были написаны два киносценария — «Биография Ломоносова» и «Биография Герцена» — наряду со сценариями, написанными Юрием Желябужским (сыном актрисы М.Ф. Андреевой), принимавшем в 1919 г. деятельное участие в организации Госкиношколы [52].

Кроме того, он печатался в изданиях, с театральной жизнью непосредственно связанных. В одном из них, «Культура и театр», в 1921 г. появилась его рецензия на изданный К. Эрбергом сборник «Искусство старое и новое» [53]. Из всех статей, вошедших в сборник, наиболее близка оказалась критику «интересная и живописно изложенная» статья Вл. Пяста «Театр слова и театр движения», в которой «приятно было услышать некоторые родственные <...> ноты» [53, с. 79]. Айхенвальд с явным удовольствием цитирует слова Пяста о том, что современный «театр словесности» мертв, что он тщетно претендует на роль самостоятельного искусства, что его «гибридная» форма — «слова и движения» вовсе не является синтезом искусств, а лишь «их конгломератом» или «гостиницей для них». С не меньшим сочувствием он говорит про мечты Пяста о театре будущего — о «Театре Слова как такового», “арене для аэда или аэдов”, где словесная красота сможет ярче выявить свою сущность, хотя бы среди серых сукон, “на фоне отсутствия музыки инструментальной и отсутствия декораций”, хотя Театру Слова нечего бояться других искусств, «если этому Слову отведена в нем, подлинная, а не служебная роль» [53, с. 80]. Айхенвальду импонирует то,

что Вл. Пяст ставит Театр Слова выше Театра движения, но его взгляды он считает недостаточно последовательными из-за того, что автор не отрывается полностью от самого термина «театр», что ему мало одного слуха, но нужно «зрение, зрелище, “позорище”». Это заставляет Айхенвальда напомнить о том, что сам он в спорах о театре высказывал «более радикальное мнение, и что во имя того же слуха, в защиту литературы, ради Слова, как ради бога, театр был отвергнут вообще...» [53, с. 79–80].

Сочувственно отозвался Айхенвальд и о статье Владимира Гиппиуса «Театр и народ». Критик солидаризировался с тезисами Гиппиуса о том, что народу надо сначала ликвидировать безграмотность, пройти школу образования, а потом уже обращать свои взоры к театру. В этих простых истинах вроде бы нет никаких открытий, но «как трагично, что все это, действительно, надо проповедовать» [53, с. 80].

А вот с центральной идеей сборника — противопоставлением «старого» и «нового» — Айхенвальд соглашаться не хотел. Он писал: «Пора бы понять, что в искусстве желанно только одно направление — талантливое. Нет искусства старого, нет искусства нового: есть искусство одно — вечное» [53, с. 78]. Не соглашался он и с утверждением А.З. Штейнберга, что Европа умирает. Критик считал, что достоинств у европейской культуры и сейчас больше, чем недостатков. Он отказывался видеть в современной культуре «распад» и трактовал то, что с ней происходило, «не как разложение, а как развитие» [53, с. 79]. В отличие от модной в эти годы идеи Шпенглера о «закате Европы», Айхенвальду картина виделась принципиально иначе: «Кажется даже, что европейская культура, как некая категория, вообще погибнуть не может: она может только передвинуть центр своей тяжести в другую часть мира; но это-то и показывает, что весь мир — Европа» [53, с. 79]⁷.

Через год, осенью 1922 г., критику выпала участь живую приобщиться к европейской жизни, будучи высланным на знаменитом «философском пароходе». Однако, обосновавшись в Берлине, он, несмотря на свое прекрасное владение немецким языком, остался по-прежнему исключительно внутри русской культуры. Можно сказать, что произошло только перемещение центра тяжести в другую часть мира, при этом для него, как и для многих других русских эмигрантов, весь мир оказался отнюдь не Европой, а в гораздо большей степени — Россией. И в этой эмигрантской новой

России Айхенвальд продолжал свое служение вечному искусству, отстаивал свои прежние эстетические принципы и писал о своих прежних героях, в том числе о Н. Евреинове.

В августе 1928 г., за полгода до смерти, критик отозвался на заключительную часть еврейновской драматической трилогии «Двойной театр» — на драму «Театр вечной войны». И хотя Айхенвальд высказал по адресу драмы-головоломки Евреинова немало замечаний, тем не менее, он принял пьесу, отдал дань таланту автора, сумевшего сказать в ней «много меткого, умного и остроумного, тонкого и острого», изобразить своих действующих лиц «характерными и сочными набросками, сжатыми чертами», когда в пьесе «ее “идеологическая подоплека”, ее теоретичность несколько не становится по дороге ее динамизму» [55, с. 2]. Но наивно было бы думать, что к концу жизни Айхенвальд был «побежден» или убежден Евреиновым: драма ему импонировала больше, чем прежние теоретические книги Евреинова, потому что он, несомненно, видел в обращении режиссера к драматургии победу собственной идеи о будущем Театре Слова, где главным будет не драма-спектакль, но драма-книга. Недаром рецензент вменял в заслугу автору личное стремление «к высокой и простой правде», веру в существование «чистого, нелицемерного, естественного» мира [55, с. 2].

Знал ли живший в Париже Евреинов об этой рецензии? Отстаивая свою концепцию «театрализации жизни» и свое первенство в ее открытии в письме от 3 июня 1937 г. к Ю.Л. Слонимской-Сазоновой (она с 1929 г. по 1939 г. вела постоянную рубрику о театре в парижской русской газете «Последние новости»), Евреинов ссылался и на свои работы («Театр в жизни», «Театр как таковой», «Театр для себя») и на советские издания (в том числе на «Театр Мейерхольда» Я. Бруксона и на книгу Б. Арватова «Об агит- и проз-искусстве» (1930), цитируя слова автора об «еврейновщине»), и на выступление Айхенвальда: «Жалею, что Вы не проштудировали мою доктрину: — Вы тогда не стали бы жертвой “поэтических метафор”, невольно путая их с научно обоснованными аналогиями моей “философии театра”. <...> Недаром Ю.И. Айхенвальд в своем “Отрицании театра” — см. сборник “В спорах о театре” — ополчается главным образом на меня, с диалектическим аппетитом цитируя автора “Театрализации жизни”: “Жизнь не только не театрализуется, как об этом *мечтает* Евреинов [курсив мой. — *Н.Е.*], но и, наоборот, делается все более и более естественной”. И т.д. <...> Как видите, “не *все*

⁷ Об историософии Айхенвальда см.: [54].

историки вынуждены говорить о близости театра и жизни” (о чем Вы пишете в письме ко мне, ущемляя мое право на оригинальность!). Да и Вы как будто *сами* разделяете мнение Ю.И. Айхенвальда, говоря в том же письме: “я не считаю театральный инстинкт присущим всем” [56, с. 322].

Но не только Евреинов жил прежними полемиками и в 1937 г. писал о выступлении против своей концепции Айхенвальда так, словно тот и в 1937 г. был по-прежнему жив и напечатал свое «Отрицание театра» вчера, а не в 1913 г.

О том, что, оказавшись осенью 1922 г. в Берлине, Айхенвальд оставался при своих прежних убеждениях лучше всего свидетельствует то, что он вскоре возобновил ту же самую дискуссию, «поджигателем» которой был в начале 1910-х годов. В июне 1924 г. он выступил в Союзе русских сценических деятелей с докладом, в котором вновь поднял тот же вопрос: «Является ли театр искусством в подлинном и строгом смысле этого обязывающего слова» [57]? Основные тезисы своего доклада, породившего новый диспут о судьбе театра⁸, он опубликовал на страницах рижской газеты «Сегодня» под заглавием «Что такое театр?» и эти тезисы один к одному повторяют его первую публикацию двенадцатилетней давности «Конец театра» в журнале «Студия» за 1912 г. И нельзя сказать, что эта борьба с театром не приносила свои положительные плоды: недаром 8 августа 1923 г. в берлинской газете «Накануне» в связи с гастролями Третьей студии МХТ, прямо упоминая Айхенвальда и иносказательно Евреинова, А.П. Вольский писал, что «в процессе этого самоотрицания родился Вахтангов», «вахтангисты», а вместе с тем и новое понимание театра и театральности⁹. Насколько пронизательно было это суждение, теперь можно судить, глядя на пометы читателя Евгения Вахтангова на полях статьи Мейерхольда «Глоссы доктора Дапертутто к “Отрицанию театра” Ю. Айхенвальда», напечатанной в 1914 г. в журнале «Любовь к трем апельсинам» [60, с. 84–85].

Но был ли «отрицатель театра» в действительности театроненавистником? Так могло казаться современникам, читавшим в его рецензии 1928 г. на книгу А.В. Амфитеатрова «Знакомые музы», что Амфитеатров прав только в том, что «театр в России, как во всякой стране с аномальной

политической жизнью, занимает чудовищно много места во внимании общества» [61, с. 3]. Так может показаться нам, если мы пропустим его небольшое приветственное слово «Вечер в театре», написанное в 1926 г. в связи с юбилеем русского театра в Риге. Айхенвальд напоминал, что «не однажды высказывал сомнение, является ли театр искусством в чистом и строгом смысле этого обязывающего слова, принадлежит ли он к фактам безусловно эстетического порядка» [62]. Однако, как он признавался, это никогда не мешало его любви к театру, вере в то, что театр дает «неисчерпаемый запас жизненной энергии, то духовное электричество, которое заряжает и заражает наш внутренний мир» [62]. Светлая и «радостная наука» театра заключается в том, что он показывает зрителю «жизнь в своей предельной напряженности и насыщенности», «человека по преимуществу», «подлинную людскую телесность и душевность» [62]. Зритель, глядя на отражение своей жизни «в зеркале спектакля», узнавая на сцене узоры собственной биографии, учится более глубоко понимать жизнь, потому что «сцена аристократичнее залы», она дает «образцы», она показывает «настоящее **человечество**» [62]. То, что театр «лепит свои образы из человеческой глины, из трепетного человеческого тела», не позволяет зачислить театр в категорию подлинного искусства, но именно эта особенность, по мнению Айхенвальда, «сообщает театру его, пусть не эстетическую, зато жизненную привлекательность» [62]. Театр — это не обычная школа, а школа «пластики физической и психической», «выставка облагоустроенной человечности», «апофеоз человеческого лица» [62]. Вот почему «театр являет собою ни с чем несравнимое и ничем незаменимое высокое зрелище», и нет ничего прекраснее, как оказаться вечером в театре.

В Айхенвальде всю жизнь сосуществовали «театрал» и «эстетик», отрицавший искусство театра. Это раздвоение было принципиальным, но не было мучительным и не порождало внутренних противоречий. В сущности, происходило то, что Айхенвальд описывал в своей апологии театра 1926 г., когда говорил, что в театре «совершается раздвоение коллектива», распадение на два мира — зала и сцены, но что, по существу, это «участники единого и общего процесса» разных форм «уразумения бытия» [62].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тауров А. Записки режиссера. М.: Издание Камерного театра, 1921. 189 с.

⁸ Недаром в том же июне 1924 г. в газете «Руль» был напечатан отчет о докладе М.Л. Мандельштама «Искусство и театр», оспаривающего идею Айхенвальда о том, что театр искусством не является, см.: [58].

⁹ Цит. по: [59, с. 522].

2. Волков Н. [Рец.] Книга Таирова (Александр Таиров. Записки режиссера. М., 1921. Издание Камерного Театра. Стр. 189. Цена не обозначена) // Культура театра. 1922. № 1–2. С. 58–61.
3. Любош С. (Любошиц С.Б.). Отрицание театра // Жизнь искусства. Еженедельная газета. 1919. № 205–206. 2–3 августа. С. 1.
4. Любош С. (Любошиц С.Б.). На путях утверждения театра // Жизнь искусства. Еженедельная газета. 1919. № 198. 25 июля. С. 2.
5. К. Мастерство театра. Временник Камерного театра. № 1. Издание Русского Театрального Общества // Вестник работников искусств. 1923. № 5–6. С. 96–97.
6. Тамарин Н. (Датешидзе Н.Ф.). Лекция К.И. Арабажина // Театр и Искусство. 1916. № 7. С. 136.
7. Витвицкая Б. Классное сочинение Ю.М. Юрьева // Театр и Искусство. 1916. № 50. С. 1012–1013.
8. Крыж. [Рец.] А.Р. Кугель (Ното Novus). Утверждение Театра. Стр. 237. Петербург. 1923 // Музыка и театр. 1923. № 4. С. 10.
9. Нотоновус (Кугель А.Р.). Заметки // Театр и Искусство. 1912. № 51. С. 1022–1024.
10. Нотоновус (Кугель А.Р.). Заметки // Театр и Искусство. 1913. № 51. С. 1059–1061.
11. Россов Н.П. Современные «Гамлеты из партера» // Рампа и жизнь. 1912. № 40. С. 6–7.
12. Россов Н.П. Современные «Гамлеты из партера» // Рампа и жизнь. 1912. № 41. С. 3–5.
13. Гнедич П.П. Письма о современном театре. Письмо первое // Театр и Искусство. 1913. № 6. С. 136–139.
14. Кугель А.Р. (НотоNovus). Утверждение театра. Пг.: Издательство журнала «Театр и Искусство», 1923. 208 с.
15. Червяков Н.А. Революция и реакция: два пути в русской философии театра начала XX в. // Вестник Московского университета. Сер. 7. Философия. 2023. № 1. С. 19–34.
16. Гайдебуров П.П. Театр нашего времени // Записки Передвижного Общедоступного Театра. 1923. № 66. С. 1–4.
17. Радлов С. Статьи о театре: 1918–1922. Пг.: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923. 93 с.
18. Бардовский А. [Рец.] Сергей Радлов. Статьи о театре. 1918–1922. Пг.: Мысль, 1923. Стр. 93 // Записки Передвижного Общедоступного Театра. 1923. № 60. С. 7–8.
19. В.В. О театре. Сборник Тверского издательства, 1922 // Вестник работников искусств. 1923. № 5–6. С. 97.
20. Эйхенгольц М. О репертуаре и технике // Вестник театра. 1919. № 30. С. 4–5.
21. Керженцев П.М. Творческий театр. Пбг.: Государственное изд-во, 1920. 172 с.
22. Бруксон Я. Проблема театральности (Естественность перед судом марксизма). Пг.: Издательство «Третья стража», 1923. 59 с.
23. Тахо-Годи Е.А. «Естественный символизм» Юлия Айхенвальда (к вопросу об эстетическом методе) // Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: формы взаимодействия и методология анализа: коллективная монография / Отв. ред. и сост. А.А. Холиков, при участии Е.И. Орловой. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 188–203.
24. Бруксон Я. Театр Мейерхольда. М.; Л.: Издательское товарищество «Книга», 1925. 135 с.
25. Бескин Э.М. На новых путях. (Обрывки мыслей) // О театре. Тверь: 2-я гостипография, 1922. С. 8–32.
26. Бескин Э.М. Пути и формы нового театра // Вестник работников искусств. 1920. № 2–3. С. 9–16.
27. Бескин Э.М. Самоотрицание буржуазного театра // Вестник театра. 1921. № 80–81. С. 2–3.
28. Айхенвальд Ю.И. Особое мнение. К 100-летию рождения Ф.М. Достоевского // Вестник литературы. 1921. № 10 (34). С. 1–2.
29. Мейерхольд В., Бебутов В. Театральные листки. II. Одиночество Станиславского // Вестник театра. 1921. № 89–90. С. 2–3.
30. Браун Я. Театр и мешанство // Мастерство театра. 1923. № 2. С. 62–66.
31. Мазинг Б. Литература о кино // Жизнь искусства. 1924. № 33. С. 16.
32. [Б.н.] По гранкам печати. К спорам о театре // Вестник работников искусств. 1925. № 8. С. 12.
33. [Б.н.] В помощь зрителю // Театральный Ленинград. Еженедельные программы театров. 1960. № 16 (598). 13–19 апреля. С. 12.
34. Мишеев Н. Несколько слов о театральном образовании // Вестник Театра и Искусства (Орган Петроградского Отдела Союза Работников Искусства). 1922. № 9. 31 января, 1–2 февраля. С. 1.
35. Глаголин Б. Жизнетворчество театра // Театр. Литература. Музыка. Балет. Графика. Живопись. Кино. 1922. № 8–9. 4 ноября. С. 8–11.
36. Лейтес А. Троцкий, как критик // Театр. Литература. Музыка. Балет. Графика. Живопись. Кино. 1922. № 8–9. 4 ноября. С. 6–7.
37. Астров Ив. О методе исследования театра // Новый зритель. 1929. № 8. С. 3.
38. Всеволодский-Гернгросс В. Открытое письмо // Рабочий театр. 1932. № 5. С. 8–9.
39. Рафалович В. Самокритический дым Всеволодского-Гернгросса // Рабочий театр. 1932. № 5. С. 9–11.
40. Рафалович В. О ленинградской школе буржуазных театроведов // Рабочий театр. 1932. № 19. С. 5–7.
41. Максимов В.И. Другое театроведение: метод Л.С. Выготского // Максимов В.И. Театр XX–XXI веков. Теория. Режиссура. Критика. СПб.: Чистый лист, 2019. С. 178–189.

REFERENCES

42. *Сердечная В.В., Жаткин Д.Н.* Проблемы русской театральной рецепции Шекспира в критике Ю.И. Айхенвальда // Научный диалог. 2024. Т. 13. № 1. С. 256–273.
43. *А.Ж.* О романтическом начале театра // Рампа и жизнь. 1917. № 9. С. 6.
44. *В.Г. Сахновский* в Художественном театре (1926–1945). Театральный роман в письмах и дневниках. Приложение: Дело № 3458 / Публ., вступ. статья и коммент. *В.В. Иванова* // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 5 / Ред.-сост. *В.В. Иванов*. М.: Индрик, 2014. С. 495–681.
45. *Г-ъ.* Московский центральный рабочий кооператив и театр // Вестник театра. 1919. № 34. С. 11.
46. *[Б.н.]* Дом народа им. Достоевского // Вестник театра. 1919. № 31–32. С. 13.
47. *[Б.н.]* В ТЕО. Государственном институте декламации // Вестник театра. 1919. № 42. С. 11.
48. *[Б.н.]* Гис // Вестник театра. 1920. № 69. С. 14.
49. *[Б.н.]* Студия «Молодые мастера» // Вестник театра. 1919. № 42. С. 11.
50. *[Б.н.]* В студии «Молодые мастера» // Вестник театра. 1920. № 68. С. 15.
51. *[Б.н.]* Утро героической трагедии // Вестник театра. 1919. № 38. С. 13.
52. *[Б.н.]* Новости-Кино // Обзорение театров. 1921. № 3. С. 9.
53. *Айхенвальд Ю.* [Рец.] Искусство старое и новое. Сборник под ред. *Конст. Эрберга*. Пбг.: «Алконост», 1921 // Культура театра. 1921. № 7–8. С. 77–81.
54. *Тахо-Годи Е.А.* Россия и Европа: Юлий Айхенвальд об историософии *Ф.М. Достоевского* // Философский журнал // Philosophy Journal. 2022. Т. 15. № 4. С. 123–135.
55. *Айхенвальд Ю.* Литературные заметки // Руль. 1928. № 2346. 15 августа. С. 2–3.
56. История одной полемики. Переписка Юлии Сазоновой с Николаем и Анной Евреиновыми. 1937–1954 / Публ., вступ. статья, примеч. *К. Триббла* // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3 / Ред.-сост. *В.В. Иванов*. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 311–329.
57. *Айхенвальд Ю.* Что такое театр? // Сегодня. 1924. № 142. 28 июня. С. 2.
58. *Д. Влад.* «Искусство и театр» (доклад *М.Л. Мандельштама*) // Руль. 1924. № 1071. 14 июня. С. 6.
59. Евгений Вахтангов в театральной критике / Ред.-сост. *В.В. Иванов*. М.: Театралис, 2016. 704 с.
60. Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 2 / Ред.-сост. *В.В. Иванов*. М.: Индрик, 2011. 688 с.
61. *Айхенвальд Ю.* Литературные заметки // Руль. 1928. № 2435. 28 ноября. С. 2–3.
62. *Айхенвальд Ю.* Вечер в театре // Сегодня. 1926. № 288. 21 декабря. С. 3.
1. *Tairov, A.* *Zapiski rezhissera* [Director's Notes]. Moscow: Izdanie Kamernogo teatra Publ., 1921. 189 p. (In Russ.)
2. *Volkov, N.* [Rets.] *Kniga Tairova (Aleksandr Tairov. Zapiskirezhissera. M., 1921. Izdanie Kamernogo Teatra. Str. 189. Tsena ne oboznachena)* [[Review:] The book of Tairov (Alexander Tairov. Notes of the Director. Moscow, 1921. The Publication of the Chamber Theater. Page 189. The price is not indicated)]. *Kultura teatra* [Culture of the Theater]. 1922, No. 1–2, pp. 58–61. (In Russ.)
3. *Liubosh, S. (Liuboshits, S.B.). Otritsanie teatra* [Denial of the Theater]. *Zhizn iskusstva. Ezhenedelnaia gazeta* [Life of Art. A Weekly Newspaper]. 1919, No. 205–206, August 2–3, p. 1. (In Russ.)
4. *Liubosh, S. (Liuboshits, S.B.). Na putiakh utverzheniia teatra* [On the Ways of the Approval of the Theater]. *Zhizn iskusstva. Ezhenedelnaia gazeta* [Life of Art. A Weekly Newspaper]. 1919, No. 198, July 25, p. 2. (In Russ.)
5. *K. Masterstvo teatra. Vremennik Kamernogo teatra. No. 1. Izdanie Russkogo Teatralnogo Obshchestva* [The Mastery of the Theater. The Temporary Chamber Theater. No. 1. Publication of the Russian Theatre Society]. *Vestnik rabotnikov iskusstv* [Bulletin of Art Workers]. 1923, No. 5–6, pp. 96–97. (In Russ.)
6. *Tamarin, N. (Dateshidze, N.F.). Lektsiia K.I. Arabazhina* [Lecture by K.I. Arabazhin]. *Teatr i Iskusstvo* [Theatre and Art]. 1916, No. 7, p. 136. (In Russ.)
7. *Vitvitskaia, B. Klassnoe sochinenie Iu.M. Iurjeva* [The Classwork of Yu.M. Yuryev]. *Teatr i Iskusstvo* [Theatre and Art]. 1916, No. 50, pp. 1012–1013. (In Russ.)
8. *Kryzh. [Rets.] A.R. Kugel (Homo Novus). Utverzhenie Teatra. Str. 237. Peterburg, 1923* [[Review:] A.R. Kugel (Homo Novus). Approval of the Theater. Page 237. Petersburg, 1923]. *Muzyka i teatr* [Music and Theater]. 1923, No. 4, p. 10. (In Russ.)
9. *Homo novus (Kugel, A.R.). Zametki* [Notes]. *Teatr i Iskusstvo* [Theatre and Art]. 1912, No. 51, pp. 1022–1024. (In Russ.)
10. *Homo novus (Kugel, A.R.). Zametki* [Notes]. *Teatr i Iskusstvo* [Theatre and Art]. 1913, No. 51, pp. 1059–1061. (In Russ.)
11. *Rossov, N.P. Sovremennye "Gamlety iz partera"* [Modern "Hamlets from the Stalls"]. *Rampa i zhizn* [Ramp and Life]. 1912, No. 40, pp. 6–7. (In Russ.)
12. *Rossov, N.P. Sovremennye "Gamlety iz partera"* [Modern "Hamlets from the Stalls"]. *Rampa i zhizn* [Ramp and Life]. 1912, No. 41, pp. 3–5. (In Russ.)
13. *Gnedich, P.P. Pisma o sovremennom teatre. Pismo pervoe* [Letters about the Modern Theater. The First Letter]. *Teatr i Iskusstvo* [Theatre and Art]. 1913, No. 6, pp. 136–139. (In Russ.)
14. *Kugel, A.R. (Homo Novus). Utverzhenie teatra* [Approval of the Theater]. Petersburg: Izdatelstvo zhurnala "Teatr i Iskusstvo" Publ., 1923. 208 p. (In Russ.)

15. Cherviakov, N.A. *Revoliutsiia i reaktsiia: dva puti v russkoi filosofii teatra nachala XX v.* [Revolution and Reaction: Two Paths in the Russian Philosophy of Theater of the Early Twentieth Century]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 7. Filosofii* [Bulletin of the Moscow University. Episode 7. Philosophy]. 2023, No. 1, pp. 19–34. (In Russ.)
16. Gaideburov, P.P. *Teatr nashogo vremeni* [The Theater of Our Time]. *Zapiski Peredvizhnogo Obshchedostupnogo Teatra* [Notes of the Mobile Public Theater]. 1923, No. 66, pp. 1–4. (In Russ.)
17. Radlov, S. *Statji o teatre: 1918–1922* [Articles about the Theater: 1918–1922]. Petrograd: Tsentralnoe kooperativnoe izdatelstvo “Mysl” Publ., 1923. 93 p. (In Russ.)
18. Bardovsky, A. [Rets.] *Sergei Radlov. Statji o teatre. 1918–1922. Petrograd: Mysl, 1923. Str. 93* [[Review:] Sergey Radlov. Articles about the Theater. 1918–1922. Petrograd: “Thought” Publ., 1923, p. 93]. *Zapiski Peredvizhnogo Obshchedostupnogo Teatra* [Notes of the Mobile Public Theater]. 1923, No. 60, pp. 7–8. (In Russ.)
19. V.V. *O teatre. Sbornik Tverskogo izdatelstva, 1922* [About the Theater. Collection of the Tver Publishing House, 1922]. *Vestnik rabotnikov iskusstv* [Bulletin of Art Workers]. 1923, No. 5–6, p. 97. (In Russ.)
20. Eikhengolts, M. *O repertuare i tekhnike* [About the Repertoire and Technique]. *Vestnik teatra* [Bulletin of the Theater]. 1919, No. 30, pp. 4–5. (In Russ.)
21. Kerzhentsev, P.M. *Tvorcheskii teatr* [Creative Theatre]. Petersburg: Gosudarstvennoe izd-vo Publ., 1920. 172 p. (In Russ.)
22. Brukson, Ia. *Problema teatralnosti (Estestvennost pered sudom marksizma)* [The Problem of Theatricality (Naturalness before the Court of Marxism)]. Petrograd: Izdatelstvo “Tretia strazha” Publ., 1923. 59 p. (In Russ.)
23. Takho-Godi, E.A. “Estestvennyi simvolizm” Iuliia Aikhenvalda (k voprosu ob esteticheskom metode) [“Natural symbolism” by Yuly Aykhenwald (on the Question of the Aesthetic Method)]. *Russkaia literatura i zhurnalistika v predrevoliutsionnuu epokhu: formy vzaimodeistviia i metodologii analiza: kollektivnaia monografiia* [Russian Literature and Journalism in the Pre-Revolutionary Era: Forms of Interaction and Methodology of Analysis: A Collective Monograph]. Ed. and comp. A.A. Kholikov, with the participation of E.I. Orlova. Moscow: IMLI RAN Publ., 2021, pp. 188–203. (In Russ.)
24. Brukson, Ia. *Teatr Meierkholda* [Meyerhold Theatre]. Moscow, Leningrad: Izdatelskoe tovarishchestvo “Kniga” Publ., 1925. 135 p. (In Russ.)
25. Beskin, E.M. *Na novykh putiakh. (Obryvki myslei)*. [On New Paths. (Fragments of Thoughts)]. *O teatre* [About the Theater]. Tver: 2-ia gostipografiia Publ., 1922, pp. 8–32. (In Russ.)
26. Beskin, E.M. *Puti i formy novogo teatra* [Ways and Forms of the New Theater]. *Vestnik rabotnikov iskusstv* [Bulletin of Art Workers]. 1920, No. 2–3, pp. 9–16. (In Russ.)
27. Beskin, E.M. *Samootritsanie burzhuaznogo teatra* [Self-Denial of the Bourgeois Theater]. *Vestnik teatra* [Bulletin of the Theater]. 1921, No. 80–81, pp. 2–3. (In Russ.)
28. Aykhenwald, Yu.I. *Osoboe mnenie. K 100-letiiu rozhdeniia F.M. Dostoevskogo* [A Special Opinion. To the 100th Anniversary of the Birth of F.M. Dostoevsky]. *Vestnik literatury* [Bulletin of Literature]. 1921, No. 10 (34), pp. 1–2. (In Russ.)
29. Meierkhold, V., Bebutov, V. *Teatralnye listki. II. Odinochestvo Stanislavskogo* [Theatrical Leaflets. II. The Loneliness of Stanislavsky]. *Vestnik teatra* [Bulletin of the Theater]. 1921, No. 89–90, pp. 2–3. (In Russ.)
30. Braun, Ia. *Teatr i meshchanstvo* [Theater and philistinism]. *Masterstvo teatra* [Mastery of the Theater]. 1923, No. 2, pp. 62–66. (In Russ.)
31. Mazing, B. *Literatura o kino* [Literature about Cinema]. *Zhizn iskusstva* [Life of Art]. 1924, No. 33, p. 16. (In Russ.)
32. [B.p.] *Po grankam pečati. K sporam o teatre* [According to the Proofs of the Seal. To Disputes about the Theater]. *Vestnik rabotnikov iskusstv* [Bulletin of Art Workers]. 1925, No. 8, p. 12. (In Russ.)
33. [B.p.] *V pomoshch zriteliiu* [To Help the Viewer]. *Teatralnyi Leningrad. Ezhenedelnye programmy teatrov* [Theatrical Leningrad. Weekly Theater Programs]. 1960, No. 16 (598), April 13–19, p. 12. (In Russ.)
34. Misheev, N. *Neskolko slov o teatralnom obrazovanii* [A Few Words about Theatrical Education]. *Vestnik Teatra i Iskusstva (Organ Petrogradskogo Otdela Soiuzna Rabotnikov Iskusstva)* [Bulletin of Theater and Art (Organ of the Petrograd Department of the Union of Art Workers)]. 1922, No. 9, January 31, February 1–2, pp. 1. (In Russ.)
35. Glagolin, B. *Zhiznetvorchestvo teatra* [The Life Creation of the Theater]. *Teatr. Literatura. Muzyka. Balet. Grafika. Zhivopis. Kino* [Theater. Literature. Music. Ballet. Graphics. Painting. Movie]. 1922, No. 8–9, November 4, pp. 8–11. (In Russ.)
36. Leites, A. *Trotskii, kak kritik* [Trotsky, as a Critic]. *Teatr. Literatura. Muzyka. Balet. Grafika. Zhivopis. Kino* [Theater. Literature. Music. Ballet. Graphics. Painting. Movie]. 1922, No. 8–9, November 4, pp. 6–7. (In Russ.)
37. Astrov, Iv. *O metode issledovaniia teatra* [About the Method of Theater Research]. *Novyi zritel* [New Spectator]. 1929, No. 8, p. 3. (In Russ.)
38. Vsevolodsky-Gerngross, V. *Otkrytoe pismo* [An Open Letter]. *Rabochii teatr* [Working Theater]. 1932, No. 5, pp. 8–9. (In Russ.)
39. Rafalovich, V. *Samokriticheskii dym Vsevolodskogo-Gerngrossa* [The Self-Critical Smoke of Vsevolodsky-Gerngross]. *Rabochii teatr* [Working Theater]. 1932, No. 5, pp. 9–11. (In Russ.)
40. Rafalovich, V. *O leningradskoi shkole burzhuaznykh teatrovedov* [About the Leningrad School of Bourgeois Theater Critics]. *Rabochii teatr* [Working Theater]. 1932, No. 19, pp. 5–7. (In Russ.)

41. Maksimov, V.I. *Drugoe teatrovedenie: metod L.S. Vygot'skogo* [Other Theater Studies: The Method of L.S. Vygotsky]. Maksimov, V.I. *Teatr XX–XXI vekov. Teoriia. Rezhissura. Kritika* [Theater of the 20th–21st centuries. Theory. Directing. Criticism]. St. Petersburg: Chisty list Publ., 2019, pp. 178–189. (In Russ.)
42. Serdechnaia, V.V., Zhatkin, D.N. *Problemy russkoi teatralnoi retseptsii Shekspira v kritike Iu.I. Aikhenvalda* [Problems of Shakespeare's Russian Theatrical Reception in Criticism by Yu.I. Aykhenwald]. *Nauchnyi dialog* [Scientific Dialogue]. 2024, Vol. 13, No. 1, pp. 256–273. (In Russ.)
43. A.Zh. *O romanticheskom nachale teatra* [About the Romantic Beginning of the Theater]. *Rampa i zhizn* [Ramp and Life]. 1917, No. 9, p. 6. (In Russ.)
44. V.G. *Sakhnovskii v Khudozhestvennom teatre (1926–1945). Teatralnyi roman v pismakh i dnevnikakh. Pri-lozhenie: Delo No. 3458* [V.G. Sakhnovsky at the Art Theater (1926–1945). A Theatrical Novel in Letters and Diaries. Appendix: Case No. 3458]. Publ., intro article and comment by V.V. Ivanov. *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. Vyp. 5* [Mnemosyne. Documents and Facts from the History of the Russian Theater of the Twentieth Century. Issue 5]. Ed.-comp. V.V. Ivanov. Moscow: Indrik Publ., 2014, pp. 495–681. (In Russ.)
45. G. *Moskovskii tsentralnyi rabochii kooperativ i teatr* [Moscow Central Workers' Cooperative and Theater]. *Vestnik teatra* [Bulletin of the Theater]. 1919, No. 34, p. 11. (In Russ.)
46. [B.p.] *Dom naroda im. Dostoevskogo* [The House of the People named after Dostoevsky]. *Vestnik teatra* [Bulletin of the Theater]. 1919, No. 31–32, p. 13. (In Russ.)
47. [B.p.] *V TEO. Gosudarstvennom institute deklamatsii* [IN THEO. The State Institute of Recitation]. *Vestnik teatra* [Bulletin of the Theater]. 1919, No. 42, p. 11. (In Russ.)
48. [B.p.] *Gis* [Gis]. *Vestnik teatra* [Bulletin of the Theater]. 1920, No. 69, p. 14. (In Russ.)
49. [B.p.] *Studiia "Molodye мастера"* [Studio "Young Masters"]. *Vestnik teatra* [Bulletin of the Theater]. 1919, No. 42, p. 11. (In Russ.)
50. [B.p.] *V studii "Molodye мастера"* [In the studio "Young Masters"]. *Vestnik teatra* [Bulletin of the Theater]. 1920, No. 68, p. 15. (In Russ.)
51. [B.p.] *Utro geroicheskoi tragedii* [The Morning of a Heroic Tragedy]. *Vestnik teatra* [Bulletin of the Theater]. 1919, No. 38, p. 13. (In Russ.)
52. [B.p.] *Novosti-Kino* [News-Cinema]. *Obozrenie teatrov* [Review of Theaters]. 1921, No. 3, p. 9. (In Russ.)
53. Aykhenwald, Yu. [Rets.] *Iskusstvo staroe i novoe. Sbornik pod redaktsiei Konst. Erberga. Peterburg: "Alkonost", 1921* [[Review:] Art is Old and New. Collection Edited by Const. Erberga. St. Petersburg: "Alkonost" Publ., 1921]. *Kultura teatra* [Culture of the Theater]. 1921, No. 7–8, pp. 77–81. (In Russ.)
54. Takho-Godi, E.A. *Rossiia i Evropa: Iulii Aikhenvald ob istoriosofii F.M. Dostoevskogo* [Russia and Europe: Yuly Aykhenwald on the Historiosophy of F.M. Dostoevsky]. *Filosofskii zhurnal – Philosophy Journal* [Philosophical Journal – Philosophy Journal]. 2022, Vol. 15, No. 4, pp. 123–135. (In Russ.)
55. Aykhenwald, Yu. *Literaturnye zametki* [Literary Notes]. *Rul* [Rudder]. 1928, No. 2346, August 15, pp. 2–3. (In Russ.)
56. *Istoriia odnoi polemiki. Perepiska Iulii Sazonovoi s Nikolaem i Annoi Evreinovymi. 1937–1954* [The Story of a Controversy. Correspondence of Yulia Sazonova with Nikolai and Anna Evreinov. 1937–1954]. Publ., intro article, note by K. Tribble. *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. Vyp. 3* [Mnemosyne. Documents and Facts from the History of the Russian Theater of the Twentieth Century. Issue 3]. Ed.-comp. V.V. Ivanov. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2004, pp. 311–329. (In Russ.)
57. Aykhenwald, Yu. *Chto takoe teatr?* [What is a Theater?]. *Segodnia* [Today]. 1924, No. 142, June 28, p. 2. (In Russ.)
58. D. Vlad. *"Iskusstvo i teatr" (doklad M.L. Mandelshtama)* ["Art and Theater" (report by M.L. Mandelstam)]. *Rul* [Rudder]. 1924, No. 1071, June 14, p. 6. (In Russ.)
59. *Evgenii Vakhtangov v teatralnoi kritike* [Evgeny Vakhtangov in Theater Criticism]. Ed.-comp. V.V. Ivanov. Moscow: Teatralis Publ., 2016. 704 p. (In Russ.)
60. *Evgenii Vakhtangov. Dokumenty i svidetelstva: V 2 t. T. 2* [Evgeny Vakhtangov. Documents and Certificates: in 2 Vols. Vol. 2]. Ed.-comp. V.V. Ivanov. Moscow: Indrik Publ., 2011. 688 p. (In Russ.)
61. Aykhenwald, Yu. *Literaturnye zametki* [Literary Notes]. *Rul* [Rudder]. 1928, No. 2435, November 28, pp. 2–3. (In Russ.)
62. Aykhenwald, Yu. *Vecher v teatre* [Evening at the Theater]. *Segodnia* [Today]. 1926, No. 288, December 21, p. 3. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 13 марта 2024 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 15 июля 2024 г.

Статья принята к публикации: 18 ноября 2024 г.

Дата публикации: 30 апреля 2025 г.

Received by Editor on March 13, 2024

Revised on July 15, 2024

Accepted on November 18, 2024

Date of publication: April 30, 2025